تأريخ رأس «تمثال المحارب» من ماري (★)

سورية الشمالية مهد لباس العرب القومي ؟

هشام الصفدي
رئيس دائرة الدراسات الفنية والحفريات

يكرّس إلى الأستاذ كورت بيتل
رمز تقدير وصداقة

منذ عام ١٩٣٧ يضم متحف حلب الوطني بين مقتنياته رأساً مصنوعاً من الالاباستر، وجد عند اكتشافه في مدينة ماري (١) ملقى على الدرج المؤدي من الباحة ١٠٤ إلى الغرفة رقم ٢١٠ (٢). أما جسم التمثال نفسه فلم يعثر منه على أثر (الشكل ١) (اللوح ١ - آ).

في الحقيقة لم يكن غطاء الرأس الغريب الذي يلبسه « المحارب » - والذي يغطي وجنتيه وذقنه مثلما تغطيها « الكوفية » اليوم - هو السبب الوحيد الذي دفع منقب مدينة ماري أن يصفه بأنه « فريد » ، بل ساهم في ذلك طريقة صنع التمثال الدقيقة ، وتعبير وجهه المؤثر التي جعلت المنقب نفسه يميل إلى نسبته لملك مجهول الهوية (٣) . وبالتالي كانت محاولات تأريخ التمثال أو تعريف شخصيته أمراً معضلا .

(★) رغبة في الاختصار والدقة فقد حرصنا على أن تنطبق أرقام المراجع والهوامش والصور الايضاحية مع أرقام مقالنا المنشور في القسم الأجنبي (من هذا العدد) . وهي جميعها جزء أساسي لهذه الدراسة .

لقد تمكن الأستاذ أندريه بارو من تأريخ رأس « المحارب » بالاستناد إلى جزء من الصور الجدارية التي تزين قاعة الاستقبال الكبرى في ماري رقم ١٣٢ (٤) حيث رسم فيها محارب يتلفع بغطاء مماثل للرأس (٥) وزاه في الصورة الجدارية قد أصيب برماح في جسمه بينما كان مشتبكاً على ما يظن في معركة حربية ، في الوقت الذي كان يحاول الدفاع عن نفسه بواسطة رمح مشرع في يده اليمنى (٦) . لذلك أمكن للمنقب تعريف رأس « المحارب » استناداً على الشبه القريب بين الشكلين وبالتالي تأريخه زمنياً . أما الصور الجدارية لما يسمى « بقاعة الاستقبال » رقم ١٣٢ فقد أرخها الأستاذ بارو : « بأنها تعود على الضبط إلى العهد السابق للاحتلال الثاني لماري » (٧) أي بمعنى آخر تعود للفترة السابقة للسنة الخامسة والثلاثين من حكم الملك حمورابي .

قبل أن أحاول تأريخ الرأس الآنف الذكر ، أرى من الجدير أن أتعرض بشيء من التفصيل للخصائص الأساسية التي يتصف بها رأس التمثال : فأول ما يجابه الناظر إليه هو قوة التعبير الخاصة التي يحوزها الوجه ، والتي تؤثر على الناظر قبل كل شيء عن طريق الأنف الكبير ـ الحسن الصنع ـ الذي يشبه إلى حد ما نصلة السيف ، ثم تفاحة العين الواسعة النصف كروية التي أغفل النحات رسم حدقاتها ، فجاءت العيون كبيرة محاطة بجفون سميكة إتصف الجفن الأعلا منها بكونه أسمك من الجفن الأسفل . وبالاستعانة بأفضل ما تهيء لي من صور الرأس ، لم أتمكن من العثور على مآقي الدموع (٨) .

مثل هذه الطريقة التي اتبعت في نحت العين ـ خاصة تفريق النحات الواعي في صنع الجفن الأعلا أسمك من الجفن الأسفل ـ تعتبر خاصة مميّزة لمنتجات فن البلاستيك في العهد الأكادي كان قد نوه بها علماء آخرون مثل H. Frankfort E. Strommenger (٩) أما الحواجب فهي على النقيض من حواجب تماثيل فترة « جوديا » وعهد سلالة أور الثالثة : (أذكر على سبيل المثال تماثيل جوديا ـ ادي ايلوم ـ بوزور اشتار (١٠) ـ لم تزين لا بتخطيطات مائلة ولا بتنزيل حجارة ملونة أو من مادة مختلفة . وتتصف حواجب رأس « المحارب » بأنها لا تلتقي سوية عند منبع الأنف ، حيث نرى النحات قد اعتنى هنا بتدوير حافة الأنف المستقيم . وكلا الحاجبين مستديران بلطف وعلى التساوي دون أن يبرزا كثيراً عن سطح الجبهة . أما الجبهة نفسها فقد رسمها النحات

دون تجعدات أو غضون فتلوح للناظر ضيقة صغيرة إذ أنها اختفت إلى حد كبير تحت عصابة الرأس . وبنفس الشكل تظهر الذقن قصيرة مثنية قليلاً فوق قماش العصابة التي حزمت الوجه بشدة . هذا الموضع ـ وأعني به الذقن ـ لا نراه عادة في منحوتات ماري الأخرى ، إذ أنه غالباً ما يكون مختفياً تحت لحية كثيفة (١١) . وكذلك بقيت بشرة الوجه حول الفم حليقة خالية من الشعر . وبالتالي نرى أن النحات قد أعفى عن رسم الشارب واكتفى برسم غضون البشرة المعبرة حول الأنف والفم . (الشكل ٢) (اللوح ١ ـ ب) .

أما الفم فقد جاء صغيراً واضح الشفاه مضمومها ، تكبر العليا منها عن السفلى ، وبصفة عامة يعبّر الفم وغضون بشرته عن الحزم أكثر من أن يوحي بالألم . وهذا نفس الانطباع الذي يولده الرأس الأكادي المصنوع من البرونز ، والذي عثر عليه في مدينة نينوى (١٢) . وللأسف لا نرى الأذان ، التي يمكن أن تقدم لنا عادة دلائل فنية ثمينة ـ نظراً لأنها اختفت تحت قماش عصابة الوجه الأملس . نفس الملاحظة تنطبق على أسلوب تسريحة الشعر الذي اختفى كلية تحت غطاء الرأس . أما غطاء الرأس نفسه فإنه لا يقدم لنا في الوقت الحاضر أي عون كبير ، إذ أننا لا نعثر على نظير له في رسوم أو مشخصات فن آسيا الغربية ـ ما خلا المثال الذي أشرنا إليه مقدماً في الصور الجدارية للقاعة ١٣٢ في قصر ماري (اللوح ١ ـ ج) .

لقد عصب الرأس بالقماش الرقيق ، الذي تدلى منه طرف عند الصدغ ليلتف حول الوجنة وأسفل الذقن ثم يعود إلى الأعلا من جديد ليختفي فوق الأذن الثانية تحت القماش نفسه . مثل هذا الغطاء يدفع الناظر إلى الظن ، بأنه يرى أمام عينه نموذجاً مبكراً من نماذج « العقال والكوفية » التي يلبسها العرب حتى اليوم في الصحراء كوقاء ناجع ضد أنواء الجو وغبار الصحراء وبالتالي كلباس قومي ، على كل حال يوجد اختلاف شكلي بين غطاءي الرأس المتشابهين في التمثال وفي الصورة الجدارية من ماري . إذ نجد أن غطاء رأس المحارب في الصورة الجدارية يلف الرقبة أيضاً بينما يتركها في المثال الأول نصف مكشوفة . ومما يجد لفت النظر إليه أنه لا يصح بشكل من الأشكال أن نخلط بين هذا النوع من غطاء الرأس وبين « المخوذات » الجلدية التي

يرتديها جنود الملك اياناتوم في « نصب العقبان » أو جنود الملك الأكادي نارامسين في « نصبه الشهير المعروف باسمه » (١٢ ـ آ) إذ أن كلاً من شكل الغطاء ومادته في الموضوعين المقارنين مختلفان كلية .

لا أستطيع في هذا المقال التعرض إلى القرينة الأثرية التي عثر فيها على رأس « تمثال المحارب » ولا على التطور الذي عاناه قصر ماري من الناحية المعمارية خلال أكثر من ثلاثمائة سنة (١٣) . إذ أني جمعت من قبل فيما يخص القصر أكثر من قرينة (١٤) تشير على الأقل إلى تأريخ أبكر بالنسبة « لرأس المحارب » من القرن الثامن عشر قبل الميلاد « وفقاً للتأريخ القصير » .

لقد اقتنى متحف اللوفر منذ سنوات (الشكل ٣) (واللوح ٢ ـ ب) رأس رجل مصنوع من مادة الالاباستر نفسها ـ حصل عليه من تجار العاديات تحت رقم (AO. 2111) (١٥) . هذا الرأس يستطيع أن يقدم مساعدة قيمة لمحاولتنا تحديد موضع رأس « المحارب » من حيث الزمان والمكان . إذ أنه على درجة كبيرة من الشبه من الناحية الفنية مع ذلك المكتشف في قصر ماري . إن خصائص رأس تمثال متحف اللوفر الشكلية ، وطريقة نحته ، وصفاته الايكونوجرافية ـ كما وشبهه لرأس ثالث عثر عليه في طبقـة أثرية أكيدة خلال الحفريات في تل أسمر (العراق) في (بيت من الطبقة الرابعة ـ آ) كلها تشير إلى مكان تأريخ رأس متحف اللوفر بالحقبة الأخيرة من العهد الأكادي (١٦) .

يتميز رأس متحف اللوفر (AO. 2111) ونظيره من تل أسمر بخاصة مشتركة هي أسلوب تسريحة الشعر ، التي تنفرد بأن الشعر قد سرّح اعتبـاراً من قمة الرأس بشكل خصلات صغيرة متوازية متساوية تفرعت في كل الاتجاهات مغطية الرأس ثم قصّت جميعها متناظرة حول الرأس لتنتهي على الجبين وعلى مؤخرة الرأس باكليل من غرّات شعر نصف دائروية صغيرة (١٧) (شكل ٤) . هذه التسريحة ظهرت حسب ما أعلم ، لأول مرة في العهد الأكادي : وذلك على رأس جندي أكاديّ نقشت صورته يقود الأسرى على كسر من نصب Stele أكادي يظن أنه (اللوح ٣ ـ آ) نصب الملك صارغون الكبير (١٨) . وعلى ما يلوح اقتبست تسريحة الشعر هذه في الفترات التالية ولكن مع ادخال بعض تغيرات شكلية (١٨ ـ آ) عليها . هنا تحولت تسريحة الشعر إلى (جُمّة

كثيفة) صورت خصلاتها فوق الرأس متلوية أو متعرجة ، مغطية الأذان كلية - مثلما نراه في رأس أور - نتجرسو (١٩) - أو جزئياً - حسبما يعبر عنه رأس ضارب الطبل في نصب من عهد سلالة أور الثالثة (٢٠) . وعلى النقيض من ذلك نلاحظ أن الأذان في النماذج الأكادية تبقى مكشوفة تماماً .

بعد مضي حوالي ثلاثمائة عام على العهد الأكادي نعثر في رأس التمثال المسمى رأس (اللوح ٣ - ب) « الملك ياريم ليم » ملك الالاخ - المكتشف في الطبقة السابعة من تل عطشانة - نعثر على اعتماد واضح على الفن الأكادي وذلك رغم بعض الاختلافات في نموذج الشعر . مثل هذه المحاولة المتأخرة للاستيحاء من النماذج الأكادية - أنظر إليها مع الأستاذ مورتغات - (٢٢) كبعث جديد للفن الأكادي . هذا الاحياء تشرق معالمه في الأفق مقدماً منذ عهد سلالة أور الثالثة - (٢٣) ويتوج نفسه في حقبة الملك حمورابي البابلي في انجازات رائعة في فن المنحوتات ، والصور الجدارية ، وفن الأختام الاسطوانية (٢٤) . ويعتبر رأس « الملك ياريم ليم » ممثلاً معتبراً لأولى هذه المنجزات (٢٥) .

علاوة على ذلك يجدر التنويه بأنّ العلاقات بين آلالاخ - أيّ حلب - ومدينة ماري كانت وثيقة الحبك في كل من الصعيدين التجاري والسياسي كما والفني (٢٥ - آ) وفي عهد الملك ياريم ليم ملك حلب نراها تتوثق برباط المصاهرة حينما يزوّج الملك ياريم ليم ابنته « شبتو » إلى الملك زمري ليم ويساعده على العودة إلى عرش آبائه في مدينة ماري (٢٥ - ب) .

على الرغم من أن الرأس المكتشف في مدينة تل أسمر يفشي عن صناعة متأخرة ركيكة ، فاننا لا نستطيع تجاهل صلته القوية مع الرأس المقتنى في متحف اللوفر ، إذ أنه عولج بأسلوب مماثل خاصة فيما يخص نحت العيون التي راعى الفنان فيها تميز الجفون العليا عن السفلى . وهذا يقودنا إلى استخلاص الحقيقة بأن الصلة في أسلوب النحت بين عملين فنيين على درجة متفاوتة من الجودة - يعتبر برهاناً مقنعاً ، بأنه في الفترة نفسها كان يوجد مثالون ماهرون جنباً إلى جنب مع مثالين من درجة أدنى حرصوا جميعاً على مراعاة التقليد الفني السائد في عهدهم .

نستخلص من المناقشات التي أوردناها ، بأننا نستطيع إدراج رأس التمثال المقتنى في متحف اللوفر تحت رقم (AO. 2111) بالتأكيد ضمن منتجات العهد الأكادي الفنية .

عندما أحاول الآن أن أثبت القرابة في أسلوب الصنع بين رأس متحف اللوفر ورأس المحارب المكتشف في قصر ماري ، فانني أعتمد قبل كل شيء على الدلائل التي يقدمها لي أسلوب الصنع Stil وعناصر الصورة Ikonographie . وبصفة خاصة أُحلّ للعين الاعتبار الأول ، نظراً لأن معالجة صنع الجفون وحواف العين كما وشكل تفاحة العين النصف كروي وثيقة الشبه ببعضها كما وأن مخطط العين رسم في كلا المثالين متناسقاً وعلى محور أفقي دون أن تميل من أحد جانبي الوجة نحو الأسفل بالاضافة إلى ذلك نفتقد هنا وهناك إلى مآقي الدموع . ولربما يشترك التمثالان المدروسان في هذا المقال في خصائصهما مع بعض منحوتات فترة الحاكم « جوديا » خاصة مع رأس تمثال « اور ـ ننجرسو (٢٦) ، لولا أننا نفتقد فيهما إلى الصفات المميزة التي تتفرد بها مدرسة « جوديا » الفنية . من هذه الخصائص أورد على سبيل المثال : الحواجب المزخرفة ، وجمّة الشعر في تمثال اور ننجرسو ـ ثم النحت والصقل الفريدين الذي يعالج بهما الوجه البشري المنحوت ـ في تماثيل جوديا ـ والتي تضفي على الوجه طابعاً جامداً معدنياً (٢٧) .

على الرغم من اختلافات طفيفة في شكل الأنف الذي لا يبرز في تمثال متحف اللوفر بشكل قوي إلى الأمام ، فان جدران الأنف في هذا التمثال (AO. 2111) تشابه تلك في تمثال المحارب من ماري في انحدارها المائل إذ لا يتعدى عرض الأنف عرض الشفاه الصغيرة التي تحته . كما يختلف تمثال اللوفر في أن شفاهه لم ترسم مضمومة بقوة على بعضها بل تركها النحات مفترقة قليلاً كما لو أنها تشف عن ابتسامة معينة . علاوة على هذه العناصر المشتركة يمكننا أن نضيف الوجناة الضامرة التي يتضح لنا تشابهها بقوة عندما نقارنها بوجناة الوجه الانثوي الممتلىء المكتشف في مدينة آشور (٢٨) ـ والعائد للعهد الأكادي . وعلى العموم يتصف رأس « المحارب » من ماري وقرينه من متحف اللوفر بأنها بيضويا الشكل تقريباً على الرغم من أن ذقن الأخير تغطيها لحية قصيرة ، وذقن الرجل المحارب تبرز مستدقة .

كل هذه الصفات التي استعرضناها تدعونا للتخمين ، بأن كلا التمثالين ينتسبان إلى مدرسة فنية واحدة . أما من حيث جودة الصنع فلا نستطيع أن نصنفها في عداد صفوة منحوتات العهد الأكادي ـ التي نورد منها على قبيل المثال : « الرأس البرونزي » الشهير المكتشف في مدينة نينوى ـ إذ أننا نفتقد في الأولين إلى زخرفة الأشكال الجزئية ، كما وإلى العناية في الصياغة . هذا بغض النظر عن فقدان طابع الآبدة التذكارية فيهما . (اللوح ٣ ـ ج) .

لقد نجح الفنان في انجاز رأس بشري من مادة الحجر ـ فريد في تقاطيعه وقسماته ـ ولكنه لم يتمكن أن يحرره لا من الصفة التخطيطية ولا من الجمود . لذلك نراه يقترب في عمله من اتجاهات الفترة التالية الفنية ـ أكثر من اقترابه من الفترة التي ينتسب إليها . وفي الوقت الحاضر لا نستطيع أن نقرر فيما إذا كانت هذه الظاهرة تعود إلى اعتبارات محلية أم إلى اعتبارات زمنية وذلك بسبب ضآلة ما بين أيدينا حالياً من منجزات فن البلاستيك الأكادي .

بالاضافة إلى الرأس الذي تقدم دراسته هنالك رأس آخر له أهمية خاصة في تحديد زمن رأس المحارب من ماري ـ هذا الأخير عثر عليه المنقب M. Mallowan في تل براك (الشكل ٥) خلال حفرياته هناك (٢٩) . وللأسف فان الرأس المذكور رقم (B. 353) مشوه وبحالة سيئة ، ومع ذلك فانه قريب الصلة من رأس متحف اللوفر بسبب تشابه حجميهما . إذ يبلغ طوله حوالي خمسة سنتمترات وهو من حجر كلسي وردي (؟) وكما يصفه المنقب نجد أمامنا « رأساً لرجل . . . مكسور منذ القدم ومعالج بالقار . وهنالك شبكة (أي قماش) حول الرأس وعصابة حول الذقن تعود لتختفي تحت القماش عند الرأس . الرأس خشن الصنع وقد عثر عليه في القسم العلوي من سوية المنزل .C. H أما عهده فينتسب إلى حقبة سلالة أور الثالثة ويمكن أيضاً إلى العهد الأكادي » (٣٠) ـ فيتضح أن للرأس المكتشف في تل براك لباس يشبه الكوفية والعقال ويغطي الجمجمة والوجنتين ، مثلما تغطيها عصابة رأس المحارب في مدينة ماري . هذه التطابقات الظاهرية بين القطعتين الأثريتين المكتشفتين في مدينتين متجاورتين ونعني مدينة ماري وتل براك ليست الصلة الوحيدة إذ يضاف إلى ذلك صفة تشريحية ـ ربما تكون ذات دلالة عرقية ـ وهي الأنف المستقيم البارز

مثل نصلة السيف والذي ينبع مباشرة من الجبهة ، علاوة على قمة الرأس المفلطحة قليلاً - تربط الآبدتين الأثريتين سوية . وللأسف لا أتمكن من التطرق إلى معالجة خصائص رأس تل براك (B. 353) نظراً لتشوهه ، ومع ذلك أود أن أخمّن بأن الرأس المذكور سواء من الناحية الفنية أو من الناحية التصويرية قد نتج عن نفس المعمل الفني ، حتى ورغم أن مستواه الفني لا يضاهي مستوى رأس المحارب من ماري . لقد أرخ الأستاذ مالوان هذا الرأس في الحقبة العائدة لسلالة أور الثالثة ولكنه لم يجزم بذلك بل رجح أيضاً نسبته إلى العهد الأكادي (استناداً إلى الأواني الفخارية الأكادية التي عثر عليها في نفس السوية) (٣١) . وعلى كل حال فانه يمكن تأريخه - بالاستناد إلى خشونة صنعه المماثلة لرأس تل أسمر - في نهاية العهد الأكادي . وبذلك يكون لدينا ثلاثة قطع فنية من نفس الفترة ، والتي بدون ريب تصور فئة معينة من سكان شمال سورية في الألف الثالث أي في (منطقة الجزيرة) .

أخيراً أرى من الواجب أن أقدم ملاحظة هامة تخص مادة الحجر الذي صنع تمثال المحارب منه ونعني بها مادة الالاباستر (المرمر) . فاذا ألقينا نظرة خاطفة على تطور صناعة المنحوتات في بلاد ما بين النهرين - فاننا نلاحظ أنه منذ حقبة « الميسيليم » تسود في منحوتات هذه المنطقة رغبة تفضل أنواعاً معينة من الأحجار مثل حجر الجص وحجر المرمر . هذه الأحجار استخدمت على الغالب لنحت تماثيل الأشخاص في أوضاع الوقوف وأوضاع الجلوس ، والتي عثرنا عليها في تل الخويرة ، وفي منطقة الديالى (٣٢) . كما نلاحظ أن هذه الأحجار بقيت في العهد الأكادي تستعمل أيضاً للأنصاب والنقوش الصغيرة Reliefs ولكن يظهر إلى جانبها ميل إلى حجارة أقسى مادة . منها على سبيل المثال حجر الديوريت الذي خلدت فيه تماثيل الملوك الأكاديين ، أو تجسّمت في مادة حجارته قوتهم . وسواء كان هذا السبب أو سبب آخر مثل اكتشاف أدوات نحت أشد قطعاً - هو الذى قاد النحاتين إلى هذا التغير (٣٣) فان هذا التحول لا يمكن تجاهله (٣٤) . ويزيد استعمال الأحجار القاسية بصفة خاصة منذ عهد « جوديا » وسلالة أور الثالثة بشكل ملحوظ بينما تتناقص المنحوتات المصنوعة من حجر الالاباستر وتصبح أكثر ندارة (٣٥) (اللوح ٣ - د) . هذا الحال يماثل ما نراه في ماري : فاعتباراً من بداية عهد سلالة أور الثالثة تقريباً يتوقف تفضيل

حجر الالاباستر لصالح أحجار أخرى أقل قيمة مثل : الستياتيت (تمثال ايدي ـ ايلوم) ، الديوريت (تمثال بوزور ـ اشتار) ، الحجر الأسود (تماثيل لا سجان و اشتوب ـ إيلوم) ، والحجر الأبيض العادي (تمثال ما يسمى « إلهة المياه » . فاذا استخدمنا هذه الحقيقة لتأريخ تمثال المحارب من ماري برزت مادة المرمر المصنوع منها وضع تأريخه في الألف الثالث أكثر منه في الألف الثاني قبل الميلاد . وبالاستناد على القرابة ـ الايكونوجرافية ـ القائمة بين الصور الجدارية للقاعة ١٣٢ في قصر ماري مع النصب المعروف باسم « نصب أورنامو » كان الأستاذ مورتغات أول من أشار في محاضراته إلى أن تأريخ الصور الجدارية للقاعة ١٣٢ يمكن تأريخها بالمثل في الفترة العائدة لسلالة أور الثالثة والتي يرجع نصب « أورنامو » نفسه إليها (٣٦) .

إلا أنه يتضح لنا أن عناصر ايكونوجرافية متعددة للصور الجدارية في القاعة ١٣٢ تنشأ عن أصل أكادي أكثر من نشوئها من فترة سلالة أور الثالثة . وبما أن الأستاذ مورتغات سينشر قريباً معالجة شاملة لرسوم ماري الجدارية ، فإنني لا أود أن أتعرض لرسوم القاعة ١٣٢ كوسيلة مساعدة لتأريخ رأس المحارب ووضعه في الحقبة الأكادية .

بالاستناد إلى التحليلات التي أوردتها يلوح لي أن تأريخ رأس « المحارب » في العهد الأكادي على أنه أمر مضمون . فهنالك دلائل كثيرة حصلنا عليها حتى الآن من حفريات مدينة ماري نفسها تشير بوضوح إلى توضّع أكادي في مدينة ماري ، يمكننا أن نورد منها على الأقل : أدوات مصنوعة » من البرونز نقش عليها بالمسمارية ـ الأكادية أسماء ابنتي الملك نارام ـ سين وهما « أولماش » و « شمشاني »(٣٧) بالاضافة إلى أختام أكادية لا غبار عليهـا عثر عليها في المنطقة المسماة « قطاع المنزل الأحمر في ماري (٣٨) .

صفوة القول ، يشير ماأوردناه إلى مساهمة أكادية قوية في ماري ، حتى ولو أن القصر الأكادي الذي يرتقب الأستاذ بارو اكتشافه لم يعثر عليه بعد . علاوة على ذلك أرسخ عالم اللغات I. Gelb في مقاله الجامع عن « التاريخ الباكر للشعوب السامية الغربية » الحقيقة ، بأن ماري على الأقل منذ الفترة الماقبل صارغونية حتى عهد اور الثالثة كانت مدينة أكادية . كما أن سكانها كانوا بالمثل أكاديين (٣٩) .

وقد لا نكون مخطئين في ظننا حينما نتوقع بالاستناد إلى أوابد أكادية أخرى عثر عليها سابقاً في مناطق مختلفة من سورية مثل تل براك (٤٠) ورأس شمرا (٤١) بأن حملات صارغون وخلفاؤه التي كانت تعتبر إلى أمد قريب في حيز الأساطير، تصور في الواقع أحداثاً تاريخية جديرة بالتصديق. وعلى ما يبدو كانت سورية (بما فيها لبنان والآمانوس) جزءاً من الامبراطورية الأكادية ـ قامت على أرضها نقاط استناد استراتيجية ساعدت الحملات الأكادية الشهيرة إلى مناطق كيليكيا في الأناضول بكونها مراكز تموين قريبة.

هذه الحقائق التاريخية يمكننا على الأقل أن نستنتجها من شظايا النصب الأكادي (٤٢) التي عثر على قطعها في منطقة الناصرية في العراق (٣٤) والتي تصور رتلاً من المساجين والأسرى مكبلين بالأغلال ورتلاً آخر من جنود ظافرين يحملون الغنائم ـ وذلك بالاستناد إلى الدراسة الناجحة التي أجرتها العالمة M. Mellink لعناصر النصب الأثرية والتاريخية (٤٣).

من كل ما تقدم لم يعد ثمة ما يدعو للعجب أن يثبت في فن مدينة ماري وجود مرحلة تعود إلى العهد الأكادي خاصة وأن رأس المحارب يعتبر برهاناً صالحاً على ذلك، رغم أننا لم نتعرف على هويته بعد. وبهذا ينفى عن ماري أن تكون «من الأطراف» Peripherie كما لا يصح بعد الآن القول عما يكتشف فيها من منجزات فنية من الفترة ذاتها بكونها بضاعة مستوردة.

ختاماً لا أود أن أستبق نتائج الحفريات المقبلة في ماري، والتي يقودها الأستاذ بارو منذ عشرات السنين بنجاح ـ أو أن أحاول التوسع في استخلاص النتائج من المواد التي تقدم عرضها، ولكن أود أن أوجز المقال مؤكداً بأن مدينة ماري مركز «سامي» من مراكز الفن عميق الجذور بقيت اشعاعاته فعالة أكثر من ألف سنة. أما مدى تأثر الفن في سورية بالفن الأكادي (٤٤) وهل تم ذلك عن طريق مباشر أو عبر مركز مثل مدينة ماري فسوف أعالجه في رسالتي عن تطور الجلبتيك السوري (٤٥).

برلين ١٩٦٥/٨/١ — هشام الصفدي